

Präludium in Fis-Dur

Schon beim ersten Blick auf dieses Präludium wird man auf die rhythmischen Merkmale aufmerksam. Notenpaare aus einer punktierten Achtel mit ergänzender Sechzehntel bestimmen das ganze Stück; vor dem Schlussakkord gibt es keinen einzigen Takt, der nicht mindestens eines dieser Paare enthält, und in vielen Takten erklingt der Rhythmus auf jedem der drei Schläge. Wenn der Höreindruck dennoch von einem Takt zum anderen leicht unterschiedlich ausfällt, so liegt dies vor allem daran, dass einige der punktierten Werte durch einen Vorhalt verkürzt (vgl. z.B. T. 41) oder durch eine Verzierung modifiziert sind (vgl. z.B. T. 29-32). Ein zweites Merkmal ist ebenfalls rhythmischer Natur: Bach schreibt dieses Präludium in einem Dreiertakt, der eine ungewöhnlich große Anzahl an Synkopen auf Schlag 2 zeigt (vgl. z.B. T. 1, 2, 12-14, 17, 18). Diese Kombination von Synkope und Metrum ist kennzeichnend für die Gattung der Sarabande. Ein drittes und letztes unmittelbar wahrnehmbares Merkmal betrifft das, was man als 'übergeordneten Rhythmus' bezeichnen könnte, d.h. die lang-kurz-Paarung von ganzen Phrasen. Ein kurzer Blick auf die ohne Analyse zugänglichen Komponenten zeigt, dass die ersten sechzehn Takte, die in vielen anderen Kompositionen, vor allem aber in traditionellen Sarabanden, regelmäßig als 4 + 4 + 4 + 4 strukturiert wären, hier unregelmäßig als 3 + 3 + 5 + 5 gruppiert sind. Zusammenfassend gilt, dass das Fis-Dur-Präludium von sowohl lokalen als auch regional übergeordneten rhythmischen Merkmalen bestimmt ist.

Die erste Kadenz endet in T. 4 mit der Rückkehr zur Tonika. Diese harmonische Entwicklung ist also kongruent mit einer melodischen Phrase und stellt keine strukturell relevante Zäsur dar. Dasselbe trifft auf die folgende Kadenz in T. 7 zu. Es erweist sich, dass alle Kadenzen in diesem Stück mit dem Ende einer kurzen Phrase zusammenfallen und daher keine Aussage über den Gesamtaufbau zulassen. Um diesen zu bestimmen, ist es nötig festzustellen, wo die eröffnende Phrase (T. 1-4₁) wieder aufgegriffen wird und wo Bach eine Kadenz mit einer ausdrücklichen Schlossfloskel unterstreicht. Eine Wiederkehr der ersten Phrase findet sich in T. 17-20₁, 20-23₁ und 57-60₁; entwickelt wird das Material zudem in T. 16, 42-45₁ und 65-68₁. Schlussfloskeln finden in T. 44-45₁ und 67-68₁. Man erkennt somit einen Aufbau in fünf Abschnitten:

I	T. 1-16	(3 + 3 + 5 + 5	= 16 Takte)
II	T. 17-44	(3 + 3 + 3 + 3 + 5 + 4 + 4 + 3	= 28 Takte)
III	T. 45-56	(4 + 4 + 4	= 12 Takte)
IV	T. 57-67	(3 + 5 + 3	= 11 Takte)
V	T. 68-75	(5 + 3	= 8 Takte)

Es gibt zwei analoge Passagen; beide stellen eine Beziehung zwischen Abschnitt I und IV her: T. 1-4₁ ≈ T. 57-60₁ (dieselbe Tonart, kaum variiert) und T. 7-14₁ ≈ T. 60-67₁ (transponiert von V nach I, Anfang variiert).

Das Tempo dieses Präludiums ist langsam schwingend: langsam genug, dass die Vierundsechzehntel-Werte ohne Hast ausgeführt werden können. Artikulation und Anschlag sollten jeder der rhythmischen und melodischen Komponenten angepasst werden. *Legato* mit melodisch intensivem Anschlag empfiehlt sich für alle Werte in thematischen Linien, die vorwiegend stufenweise fortschreiten (vgl. z.B. O: T. 1-2, U: T. 17-19₂). *Legato* in neutraler Tonqualität und geringer Intensität ist angemessen für die gleichmäßigen Sechzehntel-Figuren, die T. 4-11, 17-41, 45-56, 60-64 und 68-72 als Begleitung erklingen. *Quasi legato* sollte angestrebt werden in allen latent zweistimmig konzipierten Punktierungs-Paaren (vgl. z.B. U: T. 4-6); der durch ein wiederholt angeschlagenes *cis* erzeugte indirekte Orgelpunkt darf den Effekt einer rhythmisch vibrierenden langen Note imitieren, während der melodische Strang dieser Passage (*fis-ais-eis-gis-dis-fis-cis*) Wärme und ein gewisses Gewicht verdient. *Non legato* in melodisch intensiver Klangqualität und ausdrucksvoller dynamischer Zeichnung ist angezeigt für alle anderen Punktierungs-Figuren (vgl. z.B. U: T. 1-3, 7-11). Die Trennung kann in gereihten Sprüngen und Dreiklangsbrechungen größer sein, und die melodische Intensität wird in kadenziellen Bassgängen einer neutraleren Farbe Platz machen.¹

Der Notentext verzeichnet etliche Verzierungen: kleingestochene Noten, Praller, Mordente und Triller. Kleingestochene Noten finden sich in T. 1,

¹ Ein Wort zur Länge des Punktes in solchen Figuren, da diese Frage heutige Interpreten oft beunruhigt. In der Musik des 18. Jahrhunderts hatte der Punkt hinter einem Notenwert noch nicht die strenge Bedeutung, die ihm in unserer Zeit beigemessen wird – “der Punkt hinter einer Note verlängert die Note um die Hälfte ihres Wertes” – sondern zeigte viel mehr an, dass der Wert verlängert zu denken war. Das *wie viel* ergab sich aus dem, was folgte. Dies hat Folgen für die Artikulation: Wenn eine punktierte Achtel durch eine Sechzehntel ergänzt wird, der Punkt also ebenfalls den Wert einer Sechzehntels hat, so wird die Note wie alle Sechzehntel desselben Materials *non legato* gespielt. Hat ein genau gleich aussehender Punkt jedoch, wie z.B. in T. 12-16, nur den Wert einer Zweiunddreißigstel, so gilt für die so verlängerte Note dasselbe *legato* wie für alle anderen Zweiunddreißigstel in diesem Stück.

15, 41, 43, 44 und 67; in allen Fällen handelt es sich um harmonisch und melodisch relevante Vorhalte, nicht um virtuose Vorschläge. Wie zu Bachs Zeit üblich, sind alle als Achtel notiert, doch richtet sich ihre tatsächliche Dauer nach der Hauptnote. Vorhalte vor punktierten Notenwerten nehmen zu Bachs Zeiten ein Drittel des Wertes der Hauptnote ein – es sei denn, die Begleitung hat zu diesem Zeitpunkt bereits die Auflösungs-Harmonie verlassen; in diesem Fall und ebenso bei sehr langen Notenwerten erfolgt die melodische Auflösung so bald wie (harmonisch) möglich. Im Fall des Fis-Dur-Präludiums bedeutet dies, dass die Vorhalte auf dem ersten Schlag von T. 15, 41, 43, und 44, die jeweils einer punktierten Achtel vorangestellt sind, als Sechzehntel ausgeführt werden. In T. 1₂ geht der Vorhalt einer punktierten Viertel voraus. Viele Interpreten argumentieren jedoch, dass der melodisch relevante Teil der Note auch hier nur die sonst überall rhythmisch vorherrschende punktierte Achtel ist, dass Bach mit dem längeren Notenwert lediglich eine allzu lange Pause in der Oberstimme vermeiden wollte, und spielen daher auch hier einen Sechzehntel-Vorhalt. In den fast identischen Schlussfloskeln von T. 44 und 67 dagegen fällt die Deutung leicht, da für diese Variante der *do—ti—do*-Formel eine bestimmte rhythmische Ausführung etabliert war: .

Mordente finden sich, wie so oft in Bachs Musik, auf besonders hervorgehobenen Noten, wie z.B. in T. 12. Da die Figur dieses Taktes zweimal sequenziert wird, sollte auch der Mordent auf die entsprechenden Noten übertragen werden. Ebenfalls aus Gründen der Entsprechung sollte die Verzierung in den analogen Takten T. 65 und 66 hinzugefügt werden. In T. 22 dagegen erscheint der notierte Mordent wenig angebracht: Der so verzierte Ton ist melodisch nicht besonders wichtig und war auch in ähnlichen Situationen zuvor nicht ornamentiert (vgl. rechts T. 22 mit links T. 19). Die beiden Praller des Stückes gehören zu typischen Schlussfloskeln (vgl. T. 28 und 74); beide beginnen mit der Hauptnote. Während die erste Stelle nur Zeit für ein dreitöniges Ornament lässt, kann im Schluss-*ritardando* ein fünftöniger Praller gespielt werden.

Triller sind in T. 26/27, 29-32, 38, 44, 52, 56 und 67 eingezeichnet. Die meisten setzen regelmäßig mit der oberen Nebennote ein; nur die, denen ein extra geschriebener Vorhalt (T. 44 und 67) oder ein melodischer Nachbarton vorausgeht (T. 52), beginnen mit der Hauptnote. Die Geschwindigkeit der Trillerbewegung richtet sich nach den kürzesten ausgeschriebenen Notenwerten im Stück: Fungieren diese als regelmäßiger Bestandteil der Melodik, so trillert man doppelt so schnell; sind sie sehr selten, so können sie selbst als Ornament gedeutet und die Triller ihnen angepasst werden. Hier enthält

der drittletzte Takt – und nur dieser – ausgeschriebene Vierundsechzehntel, die somit das Tempo für die Wechselschläge der Triller vorgeben. Anderes gilt für die auskomponierten Nachschlag-Paare, die in allen Fällen genauso ausgeführt werden müssen, wie Bach sie notiert hat. Sie klingen daher häufig langsamer als die vorausgehenden Wechselschläge, eine Praxis, die zu Bachs Zeit besonders in Tänzen und anderen nicht polyphonen Stücken üblich war. Das Notenbeispiel zeigt Ausführungsvorschläge für die Triller in T. 26 (und 27), T. 32 und T. 44 (und 67).

T. 26

T. 32

T. 44

Bach hat für dieses Präludium drei melodische Phrasen sowie ein Begleitmuster entworfen. Die melodischen Komponenten werden im Verlauf des Stückes variiert und entwickelt, zudem tauschen sie zuweilen ihre Begleitmuster aus. Für Hörer bedeutet dies, dass es stets ausreichend vertrautes Material wiederzuerkennen gibt, ohne dass die verschiedenen Passagen deswegen gleich klingen. Selbst in der Reprise gegen Ende des Präludiums wird das Prinzip der steten Abwandlung beibehalten.

Die führende melodische Phrase (rechte Hand T. 1-4₁) ist sehr abwechslungsreich. Obwohl von Pausen unterbrochen, enthält sie keinerlei Sequenzen oder Wiederholungen. Ihr Charakteristikum sind die schon erwähnten Synkopen auf dem zweiten Schlag von T. 1 und 2. Ihr vorrangiger rhythmischer Wert, die punktierte Achtel, wird in T. 1 von drei, in T. 2 von 2 und in T. 3 von nur noch je einer Note ergänzt. Dynamisch stellt sich die erste Teilphrase als einfaches *diminuendo* dar, die zweite entweder (in einer eher lyrischen Interpretation) Höhepunkt auf dem ersten Taktschlag oder (unter Betonung des Metrischen) mit Akzent auf der Synkope, und die dritte als Auftakt mit folgender Entspannung. Die ursprüngliche Gegenstimme dieser melodischen Phrase hat selbst sekundäre melodische Kraft.

Die zweite melodische Phrase antwortet in der linken Hand von T. 4-7₁ und zeichnet sich durch die schon erwähnte latente Zweistimmigkeit aus. Die Phrase präsentiert eine einzige Geste von fallenden Linien mit harmonischer Entspannung; entsprechend wird der melodische Strang als *diminuendo* gestaltet, während der indirekte Orgelpunkt durchgehend leise im Hintergrund bleibt. Die rechte Hand spielt dazu das, was als charakteristisches Begleitmuster der Komposition angesehen werden kann: verschiedene Kombinationen von Dreiklangsbrechungen mit abschließender, den Taktstrich überbrückender Doppelschlagfigur. Die dritte melodische Phrase erklingt als zweitaktiges Sequenzmodell in T. 9-10.

Im ersten der vier Abschnitte der Komposition folgt der Vorstellung der vier thematischen Komponenten eine freie Verarbeitung des charakteristischen Rhythmus, in deren Verlauf Punktierungsgruppen, deren Ergänzungen zwischen einfachen Sechzehnteln und drei Zweiunddreißigsteln wechseln, in einer Art kontrapunktischer Textur gegenübergestellt sind (vgl. T. 12-16). Die Spannungslinie wird von den aufsteigenden Spitzentonlinien (U: T. 12₁, 13₁, 14₁, *ais-his-cis*; O: T. 12₂, 13₂, 14₂, *fis-gis-ais*) bestimmt. In Abschnitt II und III entwickelt Bach dasselbe Material mit verschiedensten Varianten und neuen Kombinationen weiter. Im ersten Fall endet er mit einer Kadenzformel in dis-Moll (vgl. T. 44-45₁), im zweiten mit einer viertaktigen Überleitung, in der eine Parallelführung des charakteristischen Begleitmusters mit Erinnerungen an die allererste Verarbeitung in T. 12-16 durchsetzt ist. Der vierte Abschnitt gebärdet sich als modifizierte Reprise: In T. 57-60₁ greift Bach die erste melodische Phrase mit ihrer ursprünglichen Begleitung auf, in T. 60-65₁ fügt er eine Transposition des Sequenzmodells und seiner Entwicklung hinzu, T. 65-66 sind transponiert analog zu T. 12-13, und der Abschnitt endet mit einer Schlussformel ähnlich der am Ende des dritten Abschnitts. Dem kurzen fünften Abschnitt bleibt es vorbehalten, die Komponente nachzutragen, die in der bisherigen Reprise ausgelassen wurde: die zweite melodische Phrase erklingt hier in einer großzügig erweiterten fünftaktigen Version (vgl. T. 68-73₁ mit T. 4-7₁) und leitet in eine reich ornamentierte Schlussformel in vierstimmig homophoner Textur über.

Fuge in Fis-Dur

Diese dreistimmige Fuge basiert auf einem sehr ungewöhnlichen Thema. Schon der Einsatz mit dem Leitton ist einzigartig; noch überraschender ist der Wechsel zur Moll-Septime im zweiten Takt, der eine kaum etablierte Tonart gleich wieder in Frage zu stellen scheint. Und während der Beginn mit einem halbtaktigen Auftakt keine Regeln bricht (er ist tatsächlich typisch für einen barocken Tanz, die Gavotte, mit dem diese Fuge auch die Taktangabe teilt), so erzeugt dieses Metrum doch die Erwartung auf einen Phrasenschluss auf starkem Taktteil. Doch keiner der starken Taktschläge vor dem Einsatz der Themen-Antwort bietet einen überzeugenden Abschluss.

Eine harmonische Analyse des Themas bestätigt, dass die Rückkehr zur Tonika zu Beginn des vierten Taktes vollzogen wird, wo die melodische Linie allerdings einen Vorhalt zeigt, dessen Auflösung erst auf dem nachfolgenden, besonders schwachen Achtel eintritt (vgl. T. 4: *h-ais*). Das *fis* in der Mitte von T. 4 kommt nicht als Themenende in Frage, da der Ton bereits nicht mehr Teil des Fis-Dur-Dreiklangs ist, sondern zusammen mit dem *his* für den Dominant-Septakkord von Cis-Dur steht. Doch kaum hat man sich überzeugt, dass das Thema aus harmonischen Gründen tatsächlich mit dem Vorhalt-Auflösung-Paar endet, ergibt sich die nächste Frage. Wie viele spätere Einsätze einwandfrei belegen, beginnt das "Seufzer"-Motiv, auf dem das Kontrasubjekt beruht, mit der letzten Viertel des Taktes (vgl. das auftaktige *fis* in *fis* / *fis-eis*). Zwischen Themenschluss und Kontrasubjektbeginn bleiben somit zwei Noten, die weder der einen noch der anderen Komponente angehören. Sie gehören zur Kategorie der harmonischen 'Füllsel', die auch in anderen Fugen mit spätem Kontrasubjekt-Einsatz für eine harmonische Stütze des ersten *Comes*-Tones sorgen.

Der Rhythmus im Thema setzt sich aus fünf verschiedenen Notenwerten zusammen: Es gibt Sechzehntel, Achtel, Viertel, punktierte Viertel und – verschleiert hinter dem auftaktigen Triller mit ausgeschriebenem Nachschlag – eine Halbe. Die Kontur besteht vorwiegend aus Sekundsritten. Die wenigen Sprünge sind auf T. 3 beschränkt, wobei zu fragen ist, ob nicht einer dieser Sprünge vielmehr einen Registerwechsel an der Grenze zweier Teilphrasen darstellt. Für eine zuverlässige Interpretation der Phrasenstruktur jedoch ist eine detaillierte harmonische Analyse unabdingbar.

Das harmonische Gerüst des Themas besteht aus vier identischen Schritten: In der Mitte eines jeden Taktes erklingt ein V^7 -Akkord, dem auf dem nächsten betonten Schlag die Auflösung folgt.

Die von der vierfachen I. Stufe repräsentierten Tonarten entsprechen in Fis-Dur den Funktionen $I - IV/IV - IV - I$. Diese Progression, der die Dominante fehlt und deren Subdominante ebenfalls nicht durch einen Dominant-Akkord, sondern wiederum durch eine Subdominante vorbereitet wird, ist absolut ungewöhnlich. Sie hilft allerdings, die Tiefenstruktur der melodischen Linie zu verstehen. Diese besteht aus einer üppig verzierten dreiteiligen Sequenz mit abschließendem Seufzer-Motiv:

Über die Gestaltung allerdings kann diese Erkenntnis nur begrenzt Auskunft geben, da Bachs reiche Oberflächenstruktur die zweite und dritte Sequenz so eng mit einander verbindet, dass eine Zäsur an dieser Stelle künstlich erscheinen müsste. Für Interpreten hat das Thema nur drei relevante Teilphrasen. Die erste umfasst den ungewöhnlichen Leitton-Triller und seine Auflösung, die zweitaktige zentrale Teilphrase reicht vom der Pause folgenden *cis* bis zum *gis* in der Mitte von T. 3, und die dritte besteht einzig aus dem dreitönigen Seufzer-Motiv.

Die dynamische Zeichnung wird sich an der Phrasenstruktur sowie an der harmonischen Entwicklung orientieren. In der ersten Teilphrase ist der ornamentierte Leitton wesentlich spannungsvoller als die ihm folgende Auflösung; das Thema beginnt also mit einem *diminuendo*. In der längeren zweiten Teilphrase bleibt die tiefalterierte siebte Stufe vergleichsweise zurückhaltend; die Spannung steigt zum Repräsentanten der Subdominante, dem *dis* in T. 3₁, woraufhin sich das aufsteigende Ende der Teilphrase bis zu einem recht leisen *gis* hin entspannt. Die Gestaltung des Seufzer-Motivs folgt dem hierfür überlieferten Muster: ‘Auftakt-schwer-leicht’.

Die Fuge umfasst elf Themeneinsätze:

1.	T. 0-4	M	6.	T. 36-40	M
2.	T. 4-8	O	7.	T. 40-44	O
3.	T. 8-12	U	8.	T. 52-56	M
4.	T. 20-24	O	9.	T. 64-68	U
5.	T. 32-36	U	10.	T. 70-74	M
			11.	T. 76-80	O



Im Verlauf der Fuge erfährt das Thema kaum Modifikationen. Die reale Antwort bringt keine Intervallanpassungen mit sich; Umkehrung und Engführung kommen nicht vor. Doch in T. 20 wird der Triller auf der ersten Note durch eine ausgeschriebene Verzierung mit bei ähnlicher Tonfolge abweichendem Rhythmus ersetzt. Diese Variante wird in T. 70-71 noch einmal aufgegriffen. Hier entsteht zusätzlich eine mögliche Verwirrung dadurch, dass der ursprüngliche, aufsteigend zur Auflösung führende Triller gleichzeitig als Parallele in der Unterstimme erklingt.

Dem Thema sind zwei Kontrasubjekte zur Seite gestellt. KS1 wird an erwarteter Stelle, d. h. gegen die Themen-Antwort, eingeführt (vgl. M: T. 4-8). Es ist mit dem Thema eng verbunden, da sein Anfang mit einem Seufzer-Motiv wie eine direkte Fortsetzung des Themen-Endgliedes klingt. Das Motiv wird chromatisch absteigend sequenziert. Eine dritte Teilphrase kulminiert auf einem langen Triller und endet mit dessen Auflösung zu Beginn des nächsten Taktes. Einmal eingeführt begleitet dieses Kontrasubjekt jeden weiteren Themeneinsatz.



Das zweite Kontrasubjekt ertönt zum ersten Mal als Gegenstimme zum dritten Themeneinsatz (vgl. M: T. 8-12). Es beginnt mit einem aufsteigenden Tetrachord und dessen absteigender Sequenz, die den Höhepunkt der Phrase nach einem verlängernden Aufwärtsschritt durch einen Quintabfall zur synkopierten Halben erreicht. KS2 kehrt mehrere Male mit nur kleineren

Abwandlungen wieder (vgl. T. 32-36 und 64-68, wo KS1 und KS2 ihre Endglieder austauschen). In anderen Fällen sind die Abweichungen dagegen so eklatant (vgl. z.B. M: T. 20-24 und O: T. 37-40), dass es besonders für Hörer schwierig ist, die Komponente überhaupt wiederzuerkennen.

Die elf Themeneinsätze umschließen sieben themafreie Passagen²:

Z1	T. 12*-20 ₂	Z3	T. 44** [*] -52 ₂	Z6	T. 74 ₂ -76 ₂
Z2	T. 24*-32 ₂	Z4	T. 56 ₂ -64 ₂	Z7	T. 80 ₂ -84
		Z5	T. 68 ₂ -70 ₂		

In diesen Zwischenspielen verwendet Bach zweierlei Material: aus dem Thema abgeleitete Motive mit Begleitung in der Unterstimme (vgl. Z2, Z4, Z5, Z6 und Z7) sowie unabhängige Motive in komplexem Imitationsgeflecht (vgl. Z1 und Z3). Das einzige Zwischenspiel-Segment, das in keine dieser Kategorien fällt, ist die zweitaktige Schlusskadenz in T. 82₂-84). Z2 führt die abwärts gerichtete Sequenzierung der vier letzten Thema-Töne ein (T. 24-25). Das so entstandene Motiv und seine Sequenz werden zunächst in der Mittelstimme (T. 26-28), dann in der Oberstimme (T. 28-30) und schließlich noch einmal in der Mittelstimme imitiert (T. 30-32); dabei muss die Parallele des Seufzer-Motivs äußerst leise gespielt werden, da es sonst unmöglich ist, die Imitation wahrzunehmen. Die Unterstimme begleitet die Imitationskette mit zwei Figuren, deren Spitzentöne Sequenzen aus der harmonischen Molltonleiter bildet (vgl. T. 24-36: *ais-h-cisis-dis, dis-e-fisis-gis, his-cis-disis-eis, eis-fis-gisis-ais*). Z4 ist eine Transposition von Z2, während Z6 und die erste Hälfte von Z7 (vgl. T. 80-82) nur ein Viertel der Passage mit einer freien Abwandlung der Unterstimme zitieren und Z5 denselben Ausschnitt im Stimmtausch darstellt.

Die beiden anderen Zwischenspiele bestehen aus Material, das vom Thema und seinen Kontrasubjekten unabhängig, aber streng polyphon ist. Sie sorgen für einen deutlichen Klangfarben-Kontrast zum primären Material. Man unterscheidet drei Motive: M1 – das, ungewöhnlich für ein Motiv, aus zwei Segmenten besteht – führt auftaktig zu der Figur *ais-gis-ais-fis-dis*, die nach einer Zäsur einen Ton tiefer sequenziert wird (mit verlängertem Anfangs- und versetztem Schlussston; vgl. T. 12-14₁). Das Motiv wird in Z1 noch dreimal imitiert und in Z3 viermal aufgegriffen (T. 44-52).

²Die mit einem Sternchen markierten Zwischenspiele beginnen wie folgt: die das Thema tragende Stimme nach der Auflösung auf der dritten Achtel, die KS1 tragende Stimme nach dem ersten Schlag im Takt. Das durch zwei Sternchen hervorgehobene Zwischenspiel beginnt in der Mittelstimme nach dem ersten Taktschlag, in den Außenstimmen erst nach der Taktmitte.

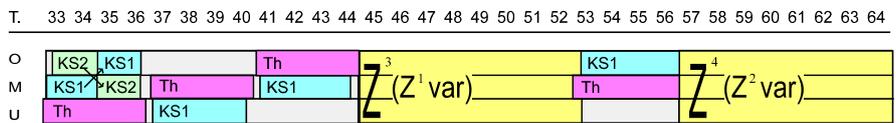
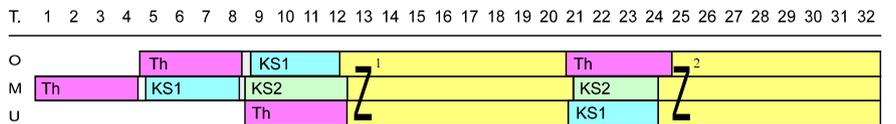
In den Vierteln wechselt leicht federndes *non legato* mit der Bindung zwischen Vorhalt und Auflösung; in den Achteln alterniert *quasi legato* mit einem dichterem *legato* in den Mordent-Figuren.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass eine gute Gestaltung der Fis-Dur-Fuge drei recht unterschiedliche Klangfarben unterscheidet: eine erste für die vom Thema bestimmten Passagen und den Schlusstakt, eine zweite für die motivisch unabhängigen Zwischenspiele Z1 und Z3 und eine dritte für die übrigen fünf Zwischenspiele mit Ausnahme des Schlusstaktes.

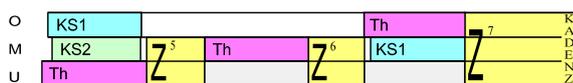
Verzierungen finden sich an mehreren Stellen dieser Fuge. Der Triller auf der ersten Thema-Note beginnt, da er stets den Beginn einer Phrase und beim ersten Einsatz sogar den Beginn der Komposition bildet, mit der Hauptnote; nur in T. 32 und 64, wo die Unterstimme ausdrücklich einen Übergang in den Themeneinsatz schafft, ist ein Beginn mit der oberen Nebennote vorzuziehen. Der Praller im Seufzer-Motiv am Ende des Themas ist viertönig und beginnt mit der oberen Nebennote.³ Der Triller am Ende des ersten Kontrasubjektes gleicht dem zu Beginn des Themas: Er setzt mit der Hauptnote ein, bewegt sich in Sechzehnteln und endet mit einem Nachschlag (*cis-his-ais-his*). Er sollte auf die entsprechenden Noten in T. 11 (*eis*), T. 23 (*eis*), T. 35 (*his*), T. 39 (*eis*), T. 43 (*cisis*), T. 6 (*eis*) und T. 79 (*eis*) übertragen werden. Ein kadenzialer Praller kann auf dem mittleren Schlag von T. 83 hinzugefügt werden; ein solches Ornament wäre stiltypisch für diese Formel. Dagegen wirkt der Praller, der ein einziges Mal für den ersten Vorhalt in KS1 eingezeichnet ist (vgl. U: T. 37) merkwürdig; aus Gründen der Konsequenz in der Darstellung des Materials und um Irreführungen der Hörer zu vermeiden, empfiehlt es sich, auf dieses Ornament zu verzichten.

³Wohl aus Rücksicht auf die technischen Fähigkeiten seiner Zeitgenossen verzichtet Bach in allen Unterstimmen-Einsätzen sowie im Kontext großer Intervalle auf dieses Ornament (vgl. U: T. 12, 36, 68 und M: T. 56), doch ist es wünschenswert, diesen eng mit dem thematischen Material verknüpften Praller in jedem Einsatz zu übernehmen. Dasselbe gilt für die fünf aus dem Themen-Endglied abgeleiteten Zwischenspiele. Auch hier zeichnet Bach Praller nur in 'bequemen' Positionen ein, nicht jedoch im Falle von parallelen Sexten oder in der linken Hand. Da heutige Klavierspieler jedoch ganz andere technische Anforderungen zu meistern gewohnt sind, gibt es für diese Rücksicht eigentlich keinen Grund mehr. Da der Praller zudem entscheidend zur Klarheit des Imitationsgeflechtes beiträgt, sollte man weder aus Faulheit noch aus falsch verstandener "Werktreue" auf ihn verzichten. (Ein Praller ist also auf dem jeweils ersten Schlag hinzuzufügen in M: T. 27, 28, 31 und 32; M: T. 57, 58, 61 und 62; O: T. 59, 60, 63 und 64 sowie U: T. 69 und 70. Achtung: In allen Fällen muss die obere Nebennote des Prallers der durch die anderen Stimmen in diesem Augenblick verwirklichten Harmonie angehören – die von der Grundtonart abweichen kann. Die Praller auf *dis* in M: T. 27 und 57 beginnen also mit *e* und nicht mit *eis*, der Praller auf *ais* in O: T. 30 mit *his*, der auf *gis* in O: T. 59 mit *a* und der auf *ais* in O: T. 63 mit *h*.

Der Aufbau der Fuge ist sehr regelmäßig. Die zwei ersten der drei Durchführungen (vgl. T. 1-32 und 32-64) entsprechen einander weitgehend: Jede enthält drei aufeinander folgende Themeneinsätze, ein motivisch bestimmtes Zwischenspiel, einen überzähligen Einsatz und ein aus dem Themen-Endglied abgeleitetes Zwischenspiel. Die dritte Durchführung ist kürzer (vgl. T. 64-84), mit nur drei jeweils durch den letztgenannten Zwischenspieltyp verbundenen Themeneinsätzen. Harmonisch ist die erste Durchführung in der Tonika, die Einsätze der zweiten bewegen sich von der Dominante über die Tonika und Tonikaparallele zur Subdominante, und die dritte Durchführung kehrt zur Tonika zurück.



T. 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84



Aufgrund der deutlichen Kontraste im Material dieser Fuge bestimmen nicht dynamische Entwicklungen sondern alternierende Klangfarben (und Intensitätsgrade) das Ausdrucksspektrum dieser Fuge. Sehr hilfreich ist es, an unterschiedliche orchestrale Register zu denken und sich zum Beispiel das primäre Material aus Thema und Kontrapunkten in den Holzbläsern, die motivisch bestimmten Zwischenspiele Z1 und Z3 in den Streichern und die vom Themen-Endglied abgeleiteten Zwischenspiele Z2, Z4, Z5, Z6 und Z7 von zwei Blockflöten mit Fagottbegleitung gespielt vorzustellen.